

# Duas propostas para a tradução de *Hercules furens* de Sêneca: problematizando a tradução da letra e a adaptação

Luiz Queriquelli\*

## Introdução

Tendo em vista a tradução de literatura latina antiga nos dias de hoje, este trabalho problematiza dois modelos teóricos: a tradução da letra, conforme a terminologia adotada pelos chamados literalistas, a exemplo de Berman (2008 [1991]), e a adaptação global, conforme a terminologia de Bastin (1998).

Em seguida, apresenta e discute amostras de duas propostas distintas para a tradução da tragédia *Hercules furens* de Sêneca: a primeira delas seguindo o modelo literalista, e a segunda propondo-se como adaptação. A primeira proposta visa a uma tradução *stricto sensu*, com foco no texto de partida. A segunda, procurando explorar as limitações estéticas da primeira proposta, consiste numa adaptação e se apresenta aqui como uma tradução *lato sensu*.

## Tradução da letra e adaptação global com foco na literatura latina antiga

Desde que a tradução emergiu como um problema digno de atenção e reflexão, os estudos que se debruçaram sobre o tema foram predominados por uma controvérsia: onde deve recair o foco do trabalho do tradutor, sobre o texto de partida ou sobre o texto de chegada?<sup>1</sup> Essa controvérsia já foi abordada inúmeras vezes, com diferentes terminologias. Cícero, em *De*

---

\* Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC)

<sup>1</sup> Os termos língua ou texto “de partida” e língua ou texto “de chegada”, bem como língua ou “texto-fonte” e língua ou “texto-alvo”, foram propostos pela primeira vez por Ladmiral (1979). Portanto, ao usá-los para se referir aos antigos, assumimos o anacronismo.

*optimo genere oratorum*, opôs o mero intérprete (que traduz palavra por palavra) àquele que traduz como um orador, mantendo “inteiro o gênero das palavras e sua força expressiva”, porém não contando, mas sopesando as palavras: “*non enim adnumerare, sed tanquam adpendere*” (CÍCERO, 2011 [46 a.C.], p. 11). Em sua tradução de Ésquino, ele se coloca à direita dessa balança, preocupando-se em oferecer um texto agradável ao leitor na língua de chegada.

São Jerônimo, aparentemente em resposta a Cícero, no seu *De optimo genere interpretandi*, não despreza o mero intérprete e se preocupa com a preservação do texto de partida, embora corrobore o orador romano ao concordar que é melhor pesar do que contar as palavras, preferindo traduzir sentido por sentido do que palavra por palavra (“*non verbum e verbo sed sensum exprimere de sensu*”). Jerônimo é um dos primeiros pensadores da tradução que defende uma posição equilibrada entre manter o original e respeitar a língua-alvo, e que admite a dificuldade dessa tarefa:

É difícil a alguém que segue linhas alheias não se perder em algum lugar; e árduo que aquilo que foi bem dito numa língua estrangeira conserve a mesma elegância na tradução. [...] Se traduzo palavra por palavra, soa absurdo; se por necessidade eu mudar algo na ordem ou no discurso, parecerei ter-me afastado da tarefa do tradutor. (SÃO JERÔNIMO, 2019 [ca. 396], p. 8).

Apesar das recomendações de Cícero e das ponderações de Jerônimo, a contagem de palavras prevaleceu entre as traduções religiosas durante a Idade Média, tendência que se inverteu com as traduções literárias na Renascença, quando o foco passou a recair excessivamente sobre o gosto da língua de chegada. É nesse contexto que Étienne Dolet renova a dualidade palavras *versus* sentidos em termos de “letra” *versus* “língua oficial”. Consoante ao espírito de seu tempo, Dolet, em seu *La manière de bien traduire d’une langue en autre* (1540), recomenda que se atenda ao gosto da língua-alvo. Entretanto, como bem adverte Oseki-Dépré (2021, p. 56), “não se trata jamais de traduzir segundo o gosto do público, mas [...] segundo o gosto que se atribui a ele, e que é aquele que se impõe a ele, que se institui”. Assim, se a letra original apresentar registros deselegantes ou estranhezas

incompatíveis com o gosto da língua oficial, o tradutor deveria reformulá-los conforme o bom uso prescrito na língua de chegada.

As recomendações de Dolet são levadas ao extremo nos séculos seguintes, período marcado pelas famosas *belles infidèles* francesas, traduções que tomavam liberdades questionáveis em nome do “bom francês”. Oseki-Dépré chama a atenção, por exemplo, para a versão abreviada que Antoine Houdar de La Motte propôs para a “*Iliada*”, em 12 cantos em vez de 24, sobre a qual o tradutor confessa:

Eu quis que minha tradução fosse agradável, e daí foi necessário substituir ideias que agradavam no tempo de Homero por ideias que agradam hoje: foi preciso, por exemplo, suavizar a preferência solene que Agamêmnon tem por sua escrava em relação à sua esposa. (LA MOTTE, 1720 apud OSEKI-DÉPRÉ, 2021, p. 74)

As arbitrariedades cometidas pelas *belles infidèles* provocaram uma dupla reação: por um lado, a filologia moderna passou a produzir calcos dos textos clássicos, por vezes incompreensíveis, tal como as traduções bíblicas palavra por palavra do período medieval, mas, por outro, surgiu um novo literalismo encabeçado por tradutores que revisitaram o conceito de “letra” formulado por Dolet. É verdade que Dolet recomendava se afastar da letra original quando sua reprodução ferisse o “bom francês”. No entanto, a despeito dessas recomendações ideologicamente motivadas, sua formulação foi muito importante para estabelecer um novo parâmetro: os tradutores que julgassem eticamente mais apropriado manterem-se próximos do original, em vez de se afastarem dele por razões estéticas, não estavam necessariamente fadados a traduzi-lo palavra por palavra, mas podiam buscar traduzir sua “letra”.

A letra diz respeito à combinação indissociável entre língua e elaboração estilística em uma dada obra. Assim, traduzir a letra significa traduzir esse trabalho literário que mescla a língua e a inventividade do autor. Logo, é natural que se traduzam características da língua-fonte para a língua-alvo, mas há um limite que separa essa nova abordagem dos calcos filológicos ou religiosos: o tradutor não pode desfigurar a língua de chegada em nome dessa literalidade. Como dirá Berman (2007 [1985], p. 16) mais

tarde: “Tal me parece ser o trabalho sobre a letra: nem calco, nem (problemática) reprodução, mas atenção voltada para o jogo dos significantes”.

Na reação às *belles infidèles*, um dos tradutores literalistas que mais se destacou foi François-René de Chateaubriand, que traduziu o “Paraíso Perdido”, de John Milton, em 1836, buscando resgatar o inglês latino de Milton em sua tradução. O trabalho de Chateaubriand na reconstituição da letra miltoniana foi tão primoroso que, um século mais tarde, ele se tornaria um modelo para Antoine Berman, um dos autores mais paradigmáticos para a moderna tradutologia.

Berman (2007 [1985]), com motivações ao mesmo tempo éticas e científicas, contrapõe traduções exemplares – como as de Chateaubriand, Hölderlin e Klossowski – às *belles infidèles*, criando assim um método de análise e identificando um conjunto de tendências presentes nas traduções guiadas pelos padrões estéticos do mercado editorial, ao que ele chama de “sistemática da deformação”. Essas tendências são: a racionalização, a clarificação, o alongamento, o enobrecimento e a vulgarização, o empobrecimento qualitativo, o empobrecimento quantitativo, a homogeneização, a destruição dos ritmos, a destruição das redes significantes subjacentes, a destruição dos sistematismos textuais, a destruição (ou a exotização) das redes de linguagens vernaculares, a destruição das locuções e idiotismos, o apagamento das superposições de línguas.

Outros tradutólogos propuseram, antes e depois de Berman, abordagens alternativas para compreender a controvérsia central dos estudos da tradução. Schleiermacher (1813) já havia contraposto a “tradução que leva o leitor ao autor” daquela “que leva o autor ao leitor”; Rónai (1976) diferenciara a tradução “identificadora” da tradução “naturalizadora”; e Venuti (1992) viria a falar em tradução “estrangeirizadora” e tradução “domesticadora”. Porém, a riqueza e precisão com que Berman constrói seu método estabeleceram um paradigma de difícil transposição na ciência da tradução. O problema – se é que podemos colocar a questão nesses termos – é que, ao mesmo tempo em que o Berman cientista analisa a sistemática da

deformação, o Berman doutrinador condena veementemente as traduções que fogem ao ideal da tradução da letra.

Por um lado, parece temerário impor um ideal dogmático a um campo de atividades tão *aporético* (incerto, difícil de se capturar) como é a tradução. Por outro, quando tratamos por exemplo de literatura latina antiga nos dias de hoje, a milênios de distância da Antiguidade Clássica, o ideal de tradução da letra merece ser relativizado em face de certas dificuldades dos nossos tempos. Aqui nos referimos às dificuldades que se apresentam para que o leitor contemporâneo se aproxime e desfrute do texto clássico, para que ele se interesse por seus temas, seus problemas e seu estilo. A poética e a cultura da Antiguidade são tão distantes e estranhas ao leitor médio contemporâneo que uma tradução que evite à risca todas as tendências deformadoras descritas por Berman torna-se legível e apreciável por um número extremamente reduzido de pessoas.

Além disso, um segundo contraponto poderia ser colocado ao ideal de Berman: a questão da recepção ou, talvez, da indiferença à recepção. A proposta de Berman é claramente influenciada por Walter Benjamin, em cuja visão não se deve traduzir *para alguém*. Em seus termos, “Nunca, levar em consideração o receptor de uma obra de arte ou de uma forma artística revela-se fecundo para o seu conhecimento” (BENJAMIN, 2010 [1923], p. 101). Para o filósofo alemão, a tradução literária, entendida como obra de arte, não se dirige ao homem, a um público, mas à essência do homem. Na visão benjaminiana, abraçada por Berman, a verdadeira tradução literária seria antissocial.

Ora, não defendemos que a tradução deva ser submissa ao gosto do público, seja ele real ou imaginado, mas retirá-la completamente de seu contexto social parece fantasioso. Afinal, por que alguém publica uma tradução se, em alguma medida, ela não foi feita para o público? Trata-se de um mero exercício técnico, conveniente quando a inspiração está em baixa, como diria Du Bellay? Por que publicá-lo? Trata-se de uma experiência criativa íntima ou terapêutica? Por que publicar seu resultado? O tradutor é humano e, assim sendo, é um ser social: a relação com o outro que recebe a obra nunca vai estar fora de escopo.

Considerando, porém, que as preocupações éticas de Berman são legítimas e que é razoável buscar evitar a deformação da letra original, tanto em respeito ao autor quanto em respeito ao público, parece coerente admitir que uma tradução *stricto sensu* persiga esse ideal, desde que se admitam eventuais deformações devidamente justificadas em face de um projeto tradutório.

Entretanto, mesmo assim, o dilema da tradução de textos clássicos nos dias atuais, em nosso entendimento, ainda permanece tensionado e aberto. Afinal, mesmo uma tradução da letra com eventuais concessões à recepção não parece apta a comunicar com o leitor médio contemporâneo. Nesse sentido, admitindo que seja válido aproximar esse leitor dos clássicos antigos, abre-se um espaço para outras formas literárias que comuniquem com ele e o capturem, mas que ainda assim o apresentem à literatura clássica em maior ou menor medida. O historiador Garry Wills, num artigo intitulado “Não há nada de conservador no renascimento dos clássicos” (2021 [1996]), mostra que os clássicos antigos nunca renasceram pelo esforço daqueles que tentaram mantê-los intactos e serenos, como seus guardiões queriam que eles fossem. Pelo contrário, eles frequentemente foram redescobertos de maneira indireta por meio de obras que os recriaram total ou parcialmente. Como observa Isabela Tardin Cardoso (apud Toledo, 2014), recursos usados por Plauto, por exemplo, como os enredos sobre triângulos amorosos, a crise de identidade de seus personagens e a referência do teatro dentro do próprio enredo, foram retrabalhados por Shakespeare, Molière, Camões e Suassuna, e cada um destes levou os leitores do seu tempo ao encontro de Plauto e de outros autores antigos. De forma análoga, o Grande Gatsby, de Fitzgerald, levou muitos ao “Satíricon” de Petronio e à sátira menipeia. O cineasta Christophe Honoré recentemente propôs uma tradução intersemiótica das “Metamorfoses” de Ovídio para o cinema, e David Farr fez o mesmo com a “Ilíada”, recheando sua adaptação de referências culturais contemporâneas.

As adaptações, aqui tomadas como tradução *lato sensu*, não incorrem nos mesmos problemas éticos das *belles infidèles*, pois não deformam a letra original indiscriminadamente, especialmente quando se trata de “adaptação global”. Conforme Bastin (1998), podemos distinguir pelo menos dois tipos



de adaptação: a local e a global. A primeira é motivada por problemas decorrentes do próprio texto original e limitada a algumas partes dele, já a segunda é determinada por fatores externos ao texto original e envolve uma revisão mais ampla. Entre os fatores que determinam uma adaptação, encontram-se o leitor-alvo e a língua-alvo, o significado e os propósitos dos textos fonte e alvo:

A adaptação global constitui uma estratégia geral que visa reconstruir o propósito, a função ou o impacto do texto original. A intervenção do tradutor é sistemática e ele pode sacrificar elementos formais e até significados semânticos para reproduzir a função do original. Como no caso da tradução, a adaptação é realizada sob certas restrições, sendo as mais óbvias: o conhecimento e as expectativas do leitor-alvo (o adaptador deve avaliar até que ponto o conteúdo do texto de origem constitui informação nova ou compartilhada para o público potencial); a língua-alvo (o adaptador deve encontrar uma correspondência apropriada na língua-alvo para o tipo de discurso do texto de origem e procurar a coerência dos modos de adaptação); e o significado e os propósitos dos textos fonte e alvo. (BASTIN, 1998, p. 4-5).

Considerando o dilema em questão, uma adaptação global que defina como leitor-alvo esse leitor distante do universo clássico, que priorize uma língua mais próxima do vernáculo contemporâneo e que atualize o significado do texto original, com o propósito de cativar novos públicos, pode ser uma alternativa de solução.

Nesses termos, apresentamos aqui duas propostas para a tradução da tragédia *Hercules furens*, de Sêneca:

- 1) uma tradução *stricto sensu*, com foco predominante na letra original (isto é, assumindo a alteridade do texto antigo), mas com eventuais compensações linguísticas, estilísticas e extratextuais, quando se sentir que a manutenção da alteridade é muito forçosa;
- 2) uma tradução *lato sensu*, mais especificamente uma adaptação global, visando a uma renovação da recepção estética contemporânea dessa obra.

Ambas as propostas estão prestes a vir a público juntas, numa mesma publicação, pelo que pretendemos aqui discuti-las teoricamente. Detalharemos tais propostas nas seções seguintes, com exemplos e justificativas.

### **“Hércules em fúria”: uma proposta de tradução da letra, atenta à recepção**

Nossa primeira proposta de tradução para *Hercules furens* (“Hércules em fúria”) se preocupou em ficar próxima do texto latino, buscando, tanto quanto nos pareceu possível e não forçoso, preservar a “letra” original. Em outras palavras, buscamos manter aquela combinação indissociável entre língua e elaboração estilística, tentamos conservar o trabalho literário que mescla a língua e a inventividade do autor. Assim, não nos furtamos a trazer eventualmente características do latim de Sêneca para o português, sempre usando notas explicativas quando alguma estranheza pudesse dificultar a compreensão do leitor, porém igualmente evitamos decalcar o texto latino de modo a desfigurar a língua de hoje: mantivemo-nos atentos ao jogo dos significantes, com uma postura ética de respeito pelo texto de partida, sem desconsiderar completamente a recepção.

Um primeiro afastamento do texto de partida diz respeito à escolha de não traduzir a peça teatral em versos metrificados, mas sim em prosa. Na Antiguidade, o drama, bem como a epopeia, o mito, os temas líricos e a instrução de assuntos nobres, eram invariavelmente compostos em versos. O verso era considerado o veículo apropriado para acomodar esse tipo de matéria. “Hércules em fúria”, como obra dramática, não fugia a essa regra, e seu autor explorou uma grande variedade de metros, seja para respeitar convenções, seja para dar as nuances de sentido mais apropriadas para cada momento. Os cânticos, por exemplo, apresentam uma rica variedade métrica que comprova essa afirmação.

Entretanto, embora tenhamos procurado preservar diversos elementos poéticos presentes no texto senequiano (imagens plásticas, escolhas lexicais, contrastes e justaposições, o estilo ora sentencialista, ora narrativo, ora solene, bem como nuances rítmicas), nossa tradução, intencionalmente, não foi metrificada. Essa escolha se apoia em dois argumentos.

Pensando nas próprias classificações do gênero estabelecidas por Aristóteles, sabemos que o poema dramático, assim como o épico, mantém uma relação essencial com a grande prosa. Esse tipo de obra converge para o que Walter Benjamin (*apud* Berman, 2007, p. 93) chama de “núcleo prosaico de toda obra”. Jacques Roubaud (1995), de maneira análoga, define a oposição entre prosa e poesia segundo o critério da presença ou da ausência de narração, e nesse sentido podemos admitir que a tragédia senequiana é essencialmente prosaica.

Ao evocar esse argumento, apoiamo-nos nos exemplos de dois tradutores célebres, que fundaram o que hoje se chama de poesia em prosa: Chateaubriand, que traduziu o “Paraíso Perdido” de Milton em prosa, abandonando o metro, mas mantendo sua poesia a ponto de se tornar símbolo de uma vertente de tradução que respeita a literalidade do texto de partida; e Baudelaire, que também dispensou o metro em sua tradução de “*The raven*”, de Allan Poe. Tanto Chateaubriand quanto Baudelaire licenciaram esse tipo de procedimento, mostrando como se pode manter a poesia de obras narrativas sem ficar preso ao metro.

Um segundo argumento diz respeito à encenabilidade do texto teatral nos dias de hoje. Pretendemos que esta tradução seja útil não só àqueles que queiram ler o texto, como obra literária, mas também àqueles que desejem encená-la. Com essa preocupação em mente, apostamos que o texto em prosa tenha mais chance de frutificar na contemporaneidade e ser acolhido por atores e diretores.

Além do abandono dos versos metrificados, também não podemos afirmar que evitamos à risca todas as tendências deformadoras criticadas por Berman. Eventualmente, principalmente considerando o abismo linguístico, literário e cultural que separa o texto de Sêneca e o leitor de nossos dias, incorremos conscientemente em algumas dessas tendências, como a clarificação e o alongamento.

Vejamos alguns exemplos desse duplo movimento. Logo no início do monólogo de Juno, no primeiro ato (v. 1-11), fizemos uma clarificação intencional, mas tentamos manter intactas outras referências exóticas, compensando-as com notas:

Soror Tonantis (hoc enim solum mihi / nomen relictum est) **semper alienum Iovem** / ac templa summi vidua **deserui** aetheris / locumque caelo pulsa paelicibus dedi; / tellus colenda est: paelices caelum tenent, / hinc Arctos alta parte glacialis poli / sublime classes sidus Argolicas agit; / hinc, qua tepenti vere labatur dies, / Tyriae per undas vector Europae nitet; / illinc timendum ratibus ac ponto gregem / passim vagantes exerunt Atlantides.<sup>2</sup>

Eu, irmã do Tonante – apenas esta alcunha me sobrou –, uma vez abandonada, **abandonei Júpiter, sempre nos braços de outra**, e os templos do alto Éter. Expulsa do céu, dei lugar às prostitutas. A terra deve ser habitada: as prostitutas ocupam o céu. Lá, do alto do polo glacial, a Ursa, sublime constelação, guia as frotas argólicas; já ali, onde o dia se alonga com o calor da primavera, brilha quem carregou a tília Europa pelas ondas; mais para lá, as Atlântidas, que vagam por toda parte, exibem sua comitiva, temida pelas embarcações e pelo mar.

Aqui, em vez de traduzir “*semper alienum Iovem [...] deserui*” por “abandonei Júpiter, sempre alheio”, preferimos traduzir por “abandonei Júpiter, sempre nos braços de outras”, assumindo que o adjetivo “*alienum*” (“que pertence a outro”) é uma clara referência às “outras” que Júpiter vinha preferindo em detrimento de Juno. Entendemos que essa clarificação foi bem vinda para garantir o tom ressentido da personagem logo no início de seu monólogo. No entanto, mantivemos todas as outras referências quiçá obscuras ao leitor, compensando-as com a seguinte nota apenas à palavra “argólicas”:

Aqui começam as referências aos adultérios de Júpiter. A primeira delas remete à ninfa Calisto, que se metamorfoseou em urso e se tornou uma constelação. Em seguida, Juno se refere ao signo de touro, lembrando o episódio em que Júpiter se transformou em touro para seduzir e conquistar Europa.

No segundo ato, quando Mégara rejeita, indignada, a proposta de casamento de Lico (v. 372-83), usando *adynata* (hipóteses absurdas) para

<sup>2</sup> Os excertos do texto de Sêneca são extraídos da seguinte edição: Seneca, L. Annaeus. *Tragoediae*. Rudolf Peiper. Gustav Richter. Leipzig: Teubner, 1921.

reforçar o quão impossível era aquilo, também lançamos mão de clarificação e alongamento:

Egone ut parentis sanguine aspersam manum / fratrumque gemina caede  
contingam? prius / extinguet **ortus**, referet **occasus** diem, / pax ante fida  
nivibus et flammis erit / et Scylla **Siculum** iunget **Ausonio latus**, / priusque  
multo vicibus alternis fugax / Euripus **unda** stabit **Euboica** piger.

E devo tocar a mão manchada com o sangue de meu pai e com o duplo  
assassinato dos meus irmãos? Antes, o **oriente** extinguirá o dia, e o **ocidente**  
o trará de volta; antes, haverá paz entre a neve e o fogo, e Cila unirá a **costa**  
**siciliana com a italiana**; muito antes, o rio Euripo, rápido na alternância de  
fluxo e refluxo, vai parar preguiçosamente no **mar Egeu**.

Aqui, para evitar muitas notas explicativas e conferir uma leitura intuitiva às hipóteses absurdas, preferimos traduzir “*ortus*” e “*occasus*” por “*oriente*” e “*ocidente*”; em vez de verter “*Scylla Siculum iunget Ausonio latus*” por “Cila unirá o lado sículo ao lado ausônio”, optamos por “Cila unirá a costa siciliana com a italiana”; e decidimos transpor “*unda Euboica*” (relativo à ilha de Eubeia, no mar Egeu) simplesmente para “mar Egeu”.

No início do terceiro ato, quando Hércules se desculpa com os deuses por expor Cérbero aos olhos do mundo (v. 595-604), evitamos qualquer clarificação no texto, compensando as implicaturas contextuais com notas:

da, Phoebe, veniam, si quid inlicitum tui / videre vultus: iussus in lucem  
extuli / arcana mundi, tuque, caelestum arbiter / parensque, visus fulmine  
opposito tege; / et tu, secundo maria qui sceptro regis, / imas pete undas,  
quisquis ex alto aspicit / terrena, facie pollui metuens nova, / aciem reflectat  
oraque in caelum erigat / portenta fugiens: hoc nefas cernant duo, / qui  
advexit et quae iussit.

perdoa-me, Febo, se teus olhos viram algo ilegal: seguindo ordens, trouxe  
à luz os segredos do mundo. E tu, juiz e pai dos celestiais, cobre teu rosto  
atrás do raio. Tu também, que com o segundo cetro rege os mares, desce às  
ondas mais profundas. Quem quer que observe a terra lá de cima, se teme  
ser afetado por essa visão, desvie o olhar, levante o rosto para o céu  
evitando esta assombração: que apenas duas pessoas tenham de olhar para  
este monstro, aquele que o trouxe e aquela que deu a ordem.

Quando Hércules se dirige àquele que segura “o segundo cetro” (“*secundo ... scepro*”), compensamos em nota a alusão a Netuno e à divisão do mundo em três reinos após a guerra dos gigantes: “Referência à divisão do mundo em três reinos: o céu para Júpiter, o mar para Netuno e o inferno para Plutão.” Da mesma forma, supondo que não é óbvio que Hércules está, naquele momento, trazendo Cérbero na coleira e se desculpa por expor sua feiura, acrescentamos uma nota à palavra “assombração” (“*portenta*”): “Hércules se desculpa com os deuses por expor o monstro Cérbero aos olhos de todos”.

No segundo estásimo, quando o coro está descrevendo a multidão de mortos que desce ao inferno (838-849), tomamos a liberdade de fazer alguns ajustes e não conseguimos evitar o alongamento:

Quantus incedit populus per urbes / ad novi ludos avidus theatri, / **quantus Eleum ruit ad Tonantem**, / **quinta cum sacrum revocavit aestas**; / quanta, cum longae redit hora nocti / crescere et somnos cupiens quietos / libra Phoebeos tenet aequa currus, / turba secretam Cererem frequentat / et citi tectis properant relictis / Attici noctem celebrare mystae: / tanta per campos agitur silentes / turba.

Quantas são as pessoas que, ávidas, percorrem as cidades em direção a um teatro para ver um espetáculo novo, quantas são aquelas que afluem ao templo do Tonante na Élide quando o quinto verão restaurou o rito sagrado, quão grande é a multidão que – quando o período da longa noite volta a se estender e a equilibrada Libra, desejando sonos tranquilos, retém a carruagem de Febo – assiste aos ritos secretos de Ceres e quantos são os atenienses iniciados que, saindo de suas casas, se apressam para festejar a noite, tanta é a multidão que se move pelos campos silenciosos.

Destacamos, em especial, a tradução de “quantus Eleum ruit ad Tonantem, quinta cum sacrum revocavit aestas” por “quantas são aquelas que afluem ao templo do Tonante na Élide quando o quinto verão restaurou o rito sagrado”. Aqui, Sêneca compara a multidão que desce ao inferno com a multidão que, a cada quatro anos, ia para Olímpia, na Élide, para ver os famosos jogos olímpicos. Ele substitui a cidade pela metonímia “Tonante Eleu” (“*Eleum ... Tonantem*”), que, no entanto, preferimos clarear para “templo do Tonante na Élide”. Além disso, optamos reforçar a explicação do

contexto com a seguinte nota: “Referência à multidão que, a cada quatro anos (por isso a menção ao “quinto verão”), dirigia-se à cidade de Olímpia, na Élide, onde havia um templo famoso de Júpiter, para assistir aos jogos”.

Procedimentos análogos a estes aqui exemplificados estão presentes em todo o texto. Ao demonstrá-los e justificá-los, pretendemos ilustrar brevemente nossa postura: atenta ao jogo dos significantes, deferente ao texto de partida, preocupada com a recepção, mas não submissa a ela.

### **A novela “A vingança de Juno”: uma proposta de adaptação global da tragédia de Sêneca**

Mesmo que tenhamos nos preocupado com a recepção contemporânea do texto de Sêneca ao elaborar nossa tradução, acreditamos que o público com o qual ela é capaz de se comunicar seja muito restrito. Isso nos inquieta, pois uma postura conservadora, que faça poucas concessões à difusão da cultura clássica, corre o risco de aprisioná-la e sufocá-la, cortando seu elo com as próximas gerações. Interessados na difusão e renovação da cultura clássica, decidimos, então, recriar *Hercules furens* na forma de uma novela policial voltada para um público leigo em literatura antiga. Trata-se de uma tradução *lato sensu*, nos moldes do que Bastin (2011, p. 3-6) chama de “adaptação global”.

Sugerindo uma ênfase maior na personagem de Juno, demos à adaptação o título de “A vingança de Juno”. Mantivemos um enredo semelhante ao da tragédia de Sêneca: uma madrasta enciumada deseja se vingar de seu marido infiel em seu bastardo favorito. Frustrada em várias tentativas, ela arquiteta um plano para fazer com que ele queira se matar, depois de ter matado por acidente a própria família, numa alucinação causada por drogas.

A história se passa nos tempos atuais. O ambiente e as personagens são reconstruídos, embora suas funções na adaptação guardem equivalências com as funções das personagens da tragédia. O céu equivale à cidade de Celestina, Tebas à cidade de Templária, e o inferno corresponde aos domínios de um mafioso poderoso chamado Rico, onde poucos conseguem entrar. Juno e Hércules são um casal de milionários arrogantes, proprietários de inúmeras corporações, acreditam que são donos do mundo,

estão acima da lei e podem fazer o que desejarem. Hércules é um esportista mundialmente famoso, aclamado como herói, considerado a estrela do time de Templária. Anfitrião é o dono desse time e faz vista grossa para o fato de que Hércules possa ser filho biológico de seu padrinho Júpiter, uma vez que este investiu quantias volumosas no time e sempre ajudou a família. Lico é alguém que fez muito dinheiro no mundo do crime, mas se ressentido por não ser aceito entre a elite. Teseu também é um esportista aclamado, mas se tornou um viciado em drogas e acabou sendo sequestrado por Rico.

A novela é dividida em cinco capítulos, assim como a tragédia o é em cinco atos. Porém, os eventos dos dois últimos atos da tragédia são concentrados no quarto capítulo, sendo que o quinto capítulo apresenta fatos novos, inexistentes no drama de Sêneca. No primeiro capítulo, no lugar do monólogo que abre a tragédia, Juno está sendo interrogada por um investigador por seu suposto envolvimento em diversos crimes praticados contra as amantes e bastardos de Júpiter. No segundo capítulo, Hércules conseguiu resgatar Teseu e está voltando para Templária, onde Mégara e Anfitrião foram feitos reféns pelo bando de Lico, por encomenda de Juno. No terceiro capítulo, Hércules e Teseu surpreendem o bando de Lico, entram em confronto e prevalecem. Enquanto Hércules está se recuperando de um mal-estar, Teseu conversa com Anfitrião e Mégara, contando suas aventuras na favela de Rico. No quarto capítulo, Hércules entra em transe por conta de uma droga que ingeriu acidentalmente no caminho de volta para casa e, no auge da alucinação, confunde Mégara com sua madrasta, pensa que seus filhos são filhos dela e os mata a todos. Despertado do transe, ele vê o que fez e deseja se matar, mas é dissuadido por seu pai de criação, que ameaça se matar antes. No quinto capítulo, Juno está temerosa de que seus crimes sejam descobertos pelo investigador, mas Júpiter se reconcilia com ela, faz as provas desaparecerem e, ainda, manipula as investigações sobre as mortes na casa de Hércules para que seu bastardo seja inocentado. Hércules aceita que seus crimes fiquem impunes para não deixar Anfitrião sozinho e se muda com este para um novo país, a fim de recomeçar a vida.

Os cânticos corais são substituídos ou por digressões do narrador ou por novos diálogos que cumprem as funções originais. Para ilustrar, expomos aqui dois trechos da tradução e da adaptação análogos um ao



outro, começando pelo párodo (125-204) e sua parte correspondente na novela:

**Trecho da tradução:**

Agora raras, as estrelas brilham fracas no céu que se afunda; a noite vencida retira seus fogos errantes com o renascer do dia, e Fósforo reúne um luminoso exército; a constelação glacial do polo mais alto, a Ursa de Arcade com suas sete estrelas, virando o timão chama a luz do dia. [...] Isto se passa entre aqueles de vida mansa, que gozam de uma quietude tranquila e de uma casa feliz consigo e com o pouco que tem. Já nas grandes cidades, num grande turbilhão, vagam grandes esperanças e medos trépidos. Um, sem dormir, cultua as soleiras altivas e os portões austeros dos reis, outro junta sem fim riquezas suntuosas, ficando boquiaberto com os tesouros, mas pobre em meio ao ouro acumulado. Este, numa aura vazia, se deixa inflar pelo apreço do povo e pela plebe, mais volúvel que uma grande onda. Aquele, negociando as discussões raivosas do fórum barulhento, empresta, sem honestidade, sua ira e suas palavras. A tranquilidade segura, poucos a conhecem; estes, lembrados do tempo veloz, seguram nas mãos as horas que não voltam mais. Enquanto o destino permite, vivem felizes; a vida se apressa com passo ligeiro e, num dia fugaz, gira a roda do ano que avança. As irmãs impiedosas persistem na tecelagem e não deixam seus fios voltarem para trás.

**Trecho da adaptação:**

O dia amanhecia no subúrbio de Templária, onde a cidade ainda conservava os hábitos do seu passado rural, hoje ofuscados pela convulsão da vida na zona urbana, que não para de crescer. [...] A emoção do vaqueiro, que esquecia do frio ao ver a alegria do bezerro, e o júbilo do pescador eram amostras de como a vida simples e tranquila extrai riqueza em abundância de coisas que são insignificantes aos olhos da ganância urbana. Essa tranquilidade feliz contrastava com a rotina dos muitos que viviam aglomerados não longe dali, no centro da cidade, regidos por esperanças vazias e pelo medo. Nos prédios que abrigavam a máquina pública, servidores comissionados se desdobravam para manter seus empregos, enquanto outros estavam à espera de alguma indicação, crentes em suas redes de recomendações e favores. O empresário, que acumulara riquezas inesgotáveis com contratos de prestação de serviços ao estado, enfartava depois de esbravejar por ter que pagar uma grande soma de tributos. O político que, quatro anos antes, flutuava de alegria, inflado por sua onda de popularidade, agora caía em depressão pelo insucesso na reeleição. Advogados e promotores emprestam sua inteligência, sua paz e a saúde de suas mentes e cordas vocais em favor de causas com as quais não se identificam e que esquecerão meses mais tarde. Enquanto o tempo voa e consome a vida destes escravos da vida urbana, aqueles que cultuam a tranquilidade segura

fazem-no fluir devagar e às vezes quase parar. O vaqueiro, que mal sabe escrever, sabe que não só a vida do bezerro terá termo num piscar de olhos, mas também a sua. O silo que conserva nosso estoque de dias e horas não se reabastece jamais, e há de chegar o dia em que as provisões acabarão. O pescador sabe igualmente que, assim como aquele peixe nadou por dez anos em direção ao seu anzol, também ele rumará ao anzol do destino. Porém, enquanto outros parecem se precipitar voluntariamente em direção ao próprio fim, eles o fazem sem pressa. Por que haveriam de ter? Ninguém pode evitar a verdade inexorável da vida.

Aqui, a essência e os tópicos da éfrase original são preservados: o amanhecer que traz a luz e incita os trabalhos, a tranquilidade da vida rural contrastada com o caos da vida urbana, e a sabedoria dos camponeses, que caminham sem pressa para a morte. No entanto, os personagens míticos (por exemplo, Fósforo, como alegoria para o dia, ou as “irmãs impiedosas”, isto é, as Parcas, como alegoria para a morte) foram omitidos, e as figuras prototípicas da vida urbana também: em vez de referências ao rei e ao fórum barulhento, temos referências à máquina pública, empresários, advogados e promotores.

O trecho final do segundo estásimo (569-591), em que o Coro apresenta o mito de Orfeu, foi assim adaptado:

**Trecho da tradução:**

Com canções e um pedido comovente, Orfeu conseguiu dobrar os impiedosos senhores das sombras, quando tentou recuperar sua Eurídice. Sua arte, que arrastara as florestas, os pássaros e as rochas, que detivera o curso dos rios, ao som da qual as feras permaneceram imóveis, acarícia o submundo com um som extraordinário e nos lugares silenciosos ressoa com mais clareza. As jovens trácias choram por Eurídice; choram também os deuses que não se deixam comover pelas lágrimas, e até os juizes, que com a cara muito fechada processam os crimes e interrogam os antigos criminosos, sentam-se chorando por Eurídice. Por fim, o senhor da morte diz: ‘Fomos derrotados. Volta ao mundo superior, porém sob esta condição: tu, vai atrás de teu marido, acompanhando-o, e tu, não olhes para tua esposa antes que o dia claro tenha revelado os deuses celestiais a ti e o limiar do espartano Tênaros esteja à sua frente.’ Porém, o verdadeiro amor odeia a demora e não a suporta: quando se apressou para ver sua prenda, ele a perdeu. O reino que pôde ser conquistado pela canção, este mesmo reino poderá ser conquistado pela força.

**Trecho da adaptação:**

— Eu passei um tempo nos arredores do bairro onde fica o quartel de Rico, fiz algumas amizades e pesquei algumas informações valiosas. Entre elas, soube de um caso curioso envolvendo o sambista Orfeu. — O que houve? — disse o motorista curioso. — Certo dia Rico deu uma festa em sua casa e contratou um show, com passistas de escola de samba. Acontece que, entre essas passistas, estava Eurídice, namorada de Orfeu. Mesmo com a esposa ao lado, Rico não tirou os olhos dela durante a festa e no final a convidou para tomar um drinque com ele, num lugar reservado. Ela tentou recusar, mas ele insistiu, e ela se sentiu coagida. No fim das contas, ele não deixou que ela fosse embora — Hércules fez uma pausa para tomar um pouco d'água. — E então? — perguntou Caronte impaciente, olhando pelo retrovisor. — Parece que Orfeu era apaixonado por ela. Quando parou de receber notícias, começou a investigar e descobriu seu paradeiro. Ele inventou um show aberto na praça de Campos Elísios, um dos bairros da redondeza, e Rico, que era fã de Orfeu, foi conferir o evento. No fim do concerto, Orfeu foi ovacionado e Rico, vaidoso, subiu ao palco para apertar a mão do cantor e demarcar território. Quando Rico apertou sua mão e lhe deu um abraço, Orfeu chegou no ouvido de Rico, com a plateia ainda o aplaudindo, e disse: “Acho que minha namorada, Eurídice, se perdeu aqui no seu bairro quando veio fazer uma apresentação de dança na semana passada. Queria levar a moça de volta para casa.” Rico encarou Orfeu e continuou sorrindo, como se nada tivesse acontecido. — Rico podia ter mandado passar o cerol nele na mesma hora! — Sim, podia. Mas hesitou. Todo mundo ali amava Orfeu. Por mais prestígio e poder que Rico tivesse sobre as pessoas, ele sabia que matar o ídolo do povo podia causar uma rebelião, e ele não é bobo. Quando show acabou, Rico apareceu com Eurídice nos bastidores e disse: “Você devia estar morto a essa hora. Mas você foi ousado, e todo mundo te ama. Pode levar a piranha de volta, mas nunca mais apareça aqui na quebrada!” Orfeu concordou e agradeceu. Quando ia pegando Eurídice pelo braço, Rico impediu e acrescentou: “Você vai sair por aquele beco e caminhar quietinho, de cabeça baixa, até onde seu carro está parado. O Cabeça e o Zico vão estar logo atrás, acompanhando a moça. Se você desconfiar de mim e olhar para trás uma vez sequer, eles têm ordem para apagar a criança imediatamente.” — E que fim a história levou? — Orfeu obedeceu a Rico e saiu caminhando de cabeça baixa na direção que ele indicou. Quando estava quase chegando na esquina e já avistava seu carro estacionado, ele suspeitou que Rico pudesse ter mentido e sequestrado Eurídice de novo. Então, tentou espiar por cima do ombro, procurando disfarçar. Foi inútil. Mal ele virou o rosto, ouviu o disparo. Eurídice caiu sem vida no chão. Orfeu não teve tempo para se lamentar: Zico apontou a arma para ele e começou a disparar, errando os tiros de propósito para espantar o coitado. — Que tragédia, Seu Hércules! Realmente, faz tempo que não ouço falar de Orfeu. Ele desapareceu. — Sim, o rapaz desistiu da vida, abandonou a música. Está em depressão. — Mas o que a história dele tem a ver com a sua?

No drama de Sêneca, a história de Orfeu é invocada pelo Coro para argumentar que ir e voltar do inferno não é impossível para heróis: assim como Orfeu tinha conseguido com seu canto, Hércules também conseguiria sua força. Sêneca usou, assim, o procedimento de “história dentro da história”, o que também fizemos na adaptação. O gancho para a história de Orfeu, porém, foi diferente: na adaptação, Hércules invoca a história de Orfeu numa conversa com seu motorista, para explicar que contou com a ajuda do músico para descobrir como chegar ao cativo Rico. Assim como o personagem mítico, o Orfeu da adaptação é um músico famoso e adorado por todos, porém é um sambista, tal qual a adaptação de Vinícius de Moraes, “Orfeu da Conceição”. Assim como no mito, Rico concede o desejo de Orfeu e o permite voltar com Eurídice, porém, na adaptação, a infração de Orfeu leva à morte da amada.

Além dos procedimentos adaptativos que já mencionamos, outros procedimentos menores foram praticados ao longo da novela. Os mitos que envolvem as amantes e os bastardos de Júpiter foram reformulados. Também sofreram reformulações os trabalhos de Hércules, que, na novela, estão associados em geral ao mundo esportivo.

### Considerações finais

Este trabalho apresentou amostras de duas propostas radicalmente distintas para a tradução da tragédia *Hercules furens* de Sêneca: a primeira, uma tradução literalista atenta à recepção; a segunda, uma adaptação global. Suas contribuições poderiam ser resumidas em dois pontos: a relativização do modelo literalista bermaniano e a defesa da adaptação como solução alternativa para os limites estéticos da tradução.

O que chamamos de “relativização do modelo literalista bermaniano” consiste em admitir, conscientemente, eventuais deformações da letra de textos antigos, mantendo uma postura ética de respeito pelo original, sem perder de vista a recepção. O que chamamos de “defesa da adaptação como solução alternativa para os limites estéticos da tradução” diz respeito a duas assunções: a percepção de que uma tradução eticamente comprometida com a letra original de um texto latino antigo é virtualmente incapaz de atrair leitores não iniciados ao universo e à poética clássica; e a



tese de que a adaptação global pode ser uma alternativa para isso, ao mesmo tempo em que é eticamente legítima, por assumir explicitamente afastamento da letra original.

Finalmente, reiteramos que a adaptação em novela não visa, sob qualquer hipótese, a substituir a tradução literalista, mas apenas ampliar os caminhos que podem atrair o leitor moderno ao universo clássico, bem como ressignificar este universo para que ele reverbere os problemas contemporâneos.

### Referências

- BASTIN, G. Adaptation (1998). In: Baker, M; Saldanha, G. (orgs.). **Routledge Encyclopedia of Translation Studies**. 2. ed. London: Routledge, 2011, p. 3-6.
- BENJAMIN, Walter. A tarefa do tradutor. In: Werner Heidermann (org.). **Clássicos da teoria da tradução**. Antologia do alemão. Florianópolis, UFSC, 2010 [1923].
- BERMAN, Antoine. **A tradução e a letra: ou o albergue do longínquo**. Tradução de Marie-Helene Catherine Torres, Mauri Furlan e Andreia Guerini. Rio de Janeiro: 7 Letras/Pget, 2007 [1985].
- CICERO, Marcus Tullius. De optimo genere oratorum. Tradução de Brunno Vinicius Gonçalves Vieira e Pedro Colombaroli Zoppi. **Scientia Traductionis**, Florianópolis, n. 10, 2011, p. 11.
- DOLET, Étienne. La manière de bien traduire d'une langue en autre. In: Furlan, Mauri (org.). **Antologia bilingüe**. Clássicos da Teoria da Tradução. Vol. 4. Renascimento, Florianópolis, NUPLITT/UFSC, 2006. p. 195-205.
- LADMIRAL, Jean-René. **Traduzir, teoremas para a tradução**. Tradução de João Maria Varela Gomes. Lisboa: Europa-América, 1979.
- OSEKI-DÉPRÉ, Inês. **Teorias e práticas da tradução literária**. Tradução de Lia Araújo Miranda de Lima. Brasília: UnB, 2021.
- RÓNAI, Paulo. **A tradução vivida**. Rio de Janeiro: Educom, 1976.
- ROUBAUD, Jacques. **Poésie, etcétera: ménage**. Stock, 1995.
- SÃO JERONIMO. Do melhor modo de traduzir (a Pamáquio, carta 57). Tradução de Mauri Furlan. In: Furlan, M. (org.). **Clássicos da Teoria da**

**Tradução.** Antologia da Primeira Idade Média. Florianópolis: Ufsc, 2019 [ca. 396].

SENECA, L. Annaeus. **Tragoediae.** Rudolf Peiper. Gustav Richter. Leipzig: Teubner, 1921.

SCHLEIERMACHER, Friedrich. Sobre os diferentes métodos de tradução. In: Heiderman, W. **Clássicos da teoria da tradução: alemão-português.** Florianópolis: Ufsc, 2001 [1813].

TOLEDO, Carolina Rossetti. **O teatro do engano.** Pesquisa Fapesp, ed. 216, fev. 2014.

VENUTI, L. **Rethinking translation: discourse, subjectivity, ideology.** London/ New York: Routledge, 1992.

WILLS, Garry. Não há nada de conservador no renascimento dos clássicos. Tradução de de Luiz Queriquelli. **Fora do Eixo**, v. 2, n. 3, Abr. 2021 [1996].

### Resumo

Tendo em vista a tradução de literatura latina antiga nos dias de hoje, este trabalho problematiza dois modelos teóricos: a tradução da letra (BERMAN (2008 [1991])), e a adaptação global (BASTIN, 1998). Em seguida, apresenta e discute amostras de duas propostas distintas para a tradução da tragédia *Hercules furens* de Sêneca: a primeira delas a partir do modelo literalista e a segunda propondo-se como adaptação. Suas contribuições se resumem à defesa de uma relativização do modelo literalista tendo em vista a tradução de literatura latina antiga e, neste contexto, à defesa da adaptação como solução alternativa para as limitações estéticas da tradução literalista.

**Palavras-chave:** Tradução literalista; Adaptação; Sêneca; Tragédias romanas; Criação literária.

### Abstract

Bearing in mind the translation of ancient Latin literature today, this paper problematizes two theoretical models: the translation of the letter (Berman, 2008 [1991]) and the global adaptation (Bastin, 1998). Right away, it discusses samples of two different proposals for the translation of Seneca's tragedy *Hercules furens*: the first of them following the literalist model and the second proposing itself as an adaptation. Its contributions can be summarized in two

points: the defense of a relativized literalist model in view of ancient Latin literature translation and, in this context, the defense of adaptation as an alternative solution to the aesthetic limitations of literalist translation.

**Keywords:** Literalist translation; Adaptation; Seneca; Roman tragedies; Literary creation.